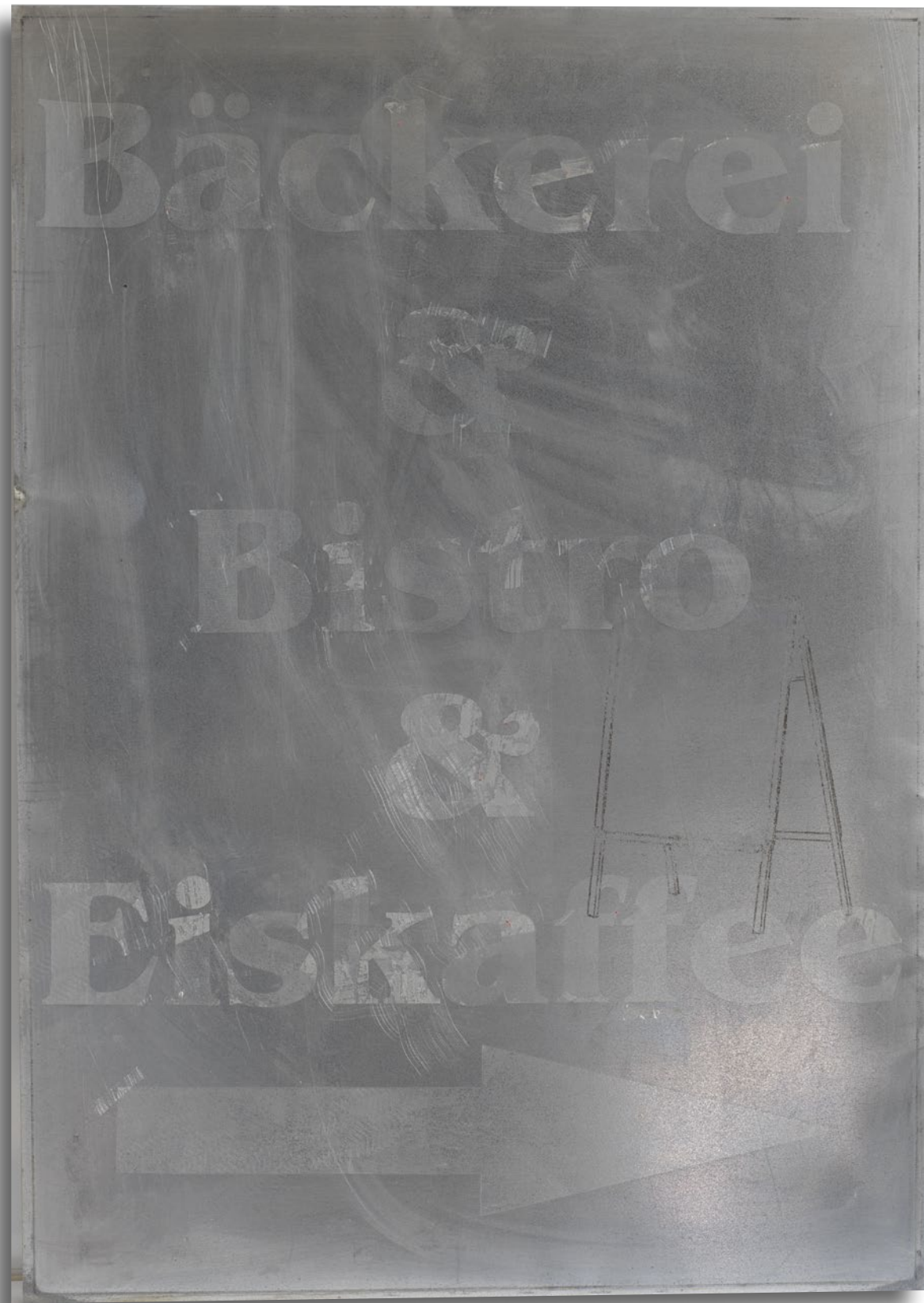


Flo Maak  
SEASCAPES









*untitled 1 (Displaced Displays)*, 2013, transfer-print on sheet metal, aluminium profiles, approx. 59 x 84 x 2 cm

*Surface Interference Study (after Courbet)*, 2013, poster stands, spray paint, build-in tft monitors, mediaplayers, looped videos, approx. 650 x 100 x 95 cm

# MARE LIBERUM

## Flo Maaks *Seascapes*



Als Anfang des 17. Jahrhunderts die Portugiesen ein Monopol auf den Seehandel mit Ostindien zu beanspruchen versuchten, schrieb der niederländische Philosoph und Jurist Hugo Grotius dagegen den Traktat *Die Freiheit der See* (1609), der bis heute eine der wichtigsten Grundlagen des internationalen Seerechts bildet. Grotius begründet darin, dass kein Staat eine Souveränität über das Meer beanspruchen und anderen den Zugang zu ihm verweigern könne, da es sich schon aufgrund seiner Oberflächenstruktur einer festen Beherrschung versperre. Das Meer, so Grotius, sei mehr wie die Luft als wie das Land: Weil es nicht eingefangen und nicht eingezäunt werden kann, könne es nur Gemeineigentum aller sein. Es stehe daher allen Völkern gleichermaßen frei, es zu benutzen und zu bereisen, um miteinander Handel zu treiben. Grotius steht hier inmitten einer Jahrtausende alten Traditionslinie, die vom griechischen Atlantis-Mythos über die großen Seefahrts-Romane etwa von Stevenson und Melville bis hin zu Hakim Beys Traum von der Pirateninsel als „temporärer autonomer Zone“ dem Meer einen exzeptionellen Status zuschreibt. Diese Argumentation steht und fällt allerdings mit der Möglichkeit einer klaren Distinktion zwischen Meer und Land. Wenn deren Unterscheidbarkeit kollabiert, so droht nicht nur die Idee der Freiheit der See, sondern auch die Doktrin der Beherrschbarkeit des Landes zu scheitern: Was, wenn die wilde Widerspenstigkeit der Fluten ebenso die Erde charakterisieren wie das Meer?

Die Dichotomie zwischen der festen Erde und der fluiden See wird geradezu paradigmatisch in den Wogenbildern des Pariser Kommunarden Gustave Courbet unterlaufen, die Flo Maak in seiner Arbeit *Surface Interference Study (after Courbet)* zitiert. Die Kamerafahrt, die in den in zwei der neun aufgestellten Straßensänder integrierten Bildschirme zu sehen ist, zeigt Courbets Gemälde ausschließlich im Close-Up, wodurch ein Überblick über die gesamte Szenerie verunmöglicht wird. Gleichzeitig lenkt dieses Verfahren die Aufmerksamkeit auf die besondere Flächenstruktur der courbetschen Landschaftselemente: Während er den Uferstrand als flüchtigen und fragilen Grund malt, verleiht seine Farbgebung und Pinselführung den Wellen und den Wolken eine solide, fast mauerartige Schwere. Die Dekonstruktion der Entgegensetzung von Erde und Meer, Festem und Flüssigem wird auch durch die Installation selbst wiederholt: Einerseits sind die sechs Straßensänder so arrangiert, dass sie eine wellenartige Bewegung zu vollziehen scheinen, andererseits erweckt das mit der Warnfarbe Neon-gelb angereicherte Aluminiumgrau eher die Assoziation eines Hindernisses oder einer Schranke (im Marketing-Fachjargon heißen solche Straßensänder „Kundenstopper“).

Eine komplementäre Strategie kommt bei den *Displaced Displays* zur Anwendung. Hier werden die Oberflächen von Werbe- oder Hinweisschildern an die Wand „verlegt“, wobei sie gerade durch die schwebende Präsentation den Eindruck des Massiven und Drohenden erwecken. Zugleich zeigen die Displays die Bilder ihrer ehemaligen Träger, der Plakatständer, die, nunmehr von der Last der Repräsentation befreit, wie in der graphischen Darstellung einer Tonschwingung frei zu oszillieren scheinen. Indem Medium und Inhalt vertauscht sind, sind auch die Kategorien des Tragenden und Stützenden einerseits und des Flüchtigen und Unbeständigen andererseits

At the beginning of the 17th century, as Portugal tried to claim a monopoly on maritime trade with the East Indies, the Dutch philosopher and jurist Hugo Grotius wrote the treatise *The Freedom of the Sea* (1609), which remains one of the most important foundations of international maritime law to this day. In the treatise, Grotius argues that no nation holds sovereignty over the sea and therefore should not be able to deny others access to it, as the physical nature of the sea's surface does not allow a fixed or stable mastery. According to Grotius, the sea is more like air than land: because it cannot be captured or fenced, it can only be the common property of all nations, and should therefore be open to all people for travel and trade. In this sense, Grotius was writing in a millennia-old tradition which ascribes a special status to the sea, a tradition running from the Greek myth of Atlantis to the seafaring novels of Stevenson and Melville among others, to Hakim Bey's dream of the pirate island as a “temporary autonomous zone”. This line of thinking depends however on the proviso of a clear distinction between land and sea. If this distinction collapses, not only does the idea of the freedom of the sea become threatened, but it also calls the doctrine of the controllability of land into question: what if the wild unruliness of the open sea were also to characterize dry land?

This dichotomy between solid earth and the fluid ocean is almost paradigmatically subverted in the wave pictures of the Paris Commune Gustave Courbet, as Flo Maak references in his work *Surface Interference Study (after Courbet)*. The camera movement, which can be seen in two of the nine screens which are integrated into street stands, shows Courbet's paintings only in close-up, rendering an overview of the whole scene impossible. At the same time, this technique draws attention to the special surface structure of Courbet's landscape elements: while he paints the shore as a volatile and fragile ground, his colouring and brushwork give a solid, almost wall-like heaviness to the waves and clouds. This deconstruction of the opposition between earth and sea, between solid and fluid, is also repeated in the installation itself: on the one hand, the six street stands are arranged in such a way that they seem to perform a wave-like motion, while on the other hand, the warning colour of aluminium grey enriched with neon yellow awakens associations of an obstacle or barrier (in marketing jargon, these kinds of stands are called “customer stoppers”).

A similar strategy is implemented in *Displaced Displays*. The surfaces of advertising and warning signs are “displaced” on the wall, where, through their floating presentation, they create the impression of something massive; an impending threat. At the same time, the displays show the images of their former medium, display stands, which, now freed from the burden of representation, seem to oscillate freely like the graphic depiction of a sound wave. Medium and content have been reversed, meaning that the categories of ‘carrying’ and ‘supporting’ on the one hand and ‘ephemeral’ and ‘impermanent’ on the other have also been reversed. This inversion is reinforced even further by the fact that the metal itself shows signs of use, and is beginning to curl in places. This motif of the entanglement of smooth surfaces with undulating wave-like surfaces can also be found in the second *Surface Interference Study*, which is



vertauscht. Diese Inversion wird noch dadurch verstärkt, dass das Metall selbst an einigen Stellen Gebrauchsspuren aufweist und sich zu wellen beginnt. Dasselbe Motiv der Verschränkung glatter mit wellenförmigen Oberflächen findet sich auch in der zweiten *Surface Interference Study*, die mit dem Zusatz (*for Flat Screen*) versehen ist. Dass der Bildschirm, auf dem das Video gezeigt wird, flach ist, darf man als Fingerzeig darauf verstehen, dass auch hier der Konflikt zwischen der Organisierbarkeit der Fläche und der Ungreifbarkeit der Ströme exponiert werden soll. Das ephemere Fließen der Wellen, die durch die Herausfilterung des Meeresblau auch noch ausschließlich aus Schaumkronen zu bestehen scheinen, kontrastieren die starre Regelmäßigkeit der Parzellenstruktur der hintergelegten Hochhausfassade. Auch hier bilden Welle und ebene Fläche aber keineswegs strikte Gegensätze: Das ordnende Raster bleibt unscharf, schwer zu identifizieren und zu fixieren, und ist so selbst von der Unstrukturiertheit des Meeres affiziert, dessen Gegenteil es eigentlich bilden sollte.

Das Motiv des Rasters findet sich auch in *A Place without a Place* wieder, einer Montage, in der Maak einen gleichmäßig gekachelten Badezimmerfußboden in hochsymbolischer Allianz mit einem Schiffsanker gegen die entgrenzte Qualifikationslosigkeit des Ozeans antreten lässt. Maak pointiert so einen Widerstreit, den Gilles Deleuze und Félix Guattari als das Spiel zwischen Territorialisierung und Deterritorialisierung bezeichnet haben. Der Prozess, aus einem undefinierten Gebiet ein klassifizierbares, kalkulierbares und kontrollierbares Terrain zu machen, ist niemals vollständig abgeschlossen und auch nicht abschließbar, sondern bleibt ein Kampf der Ordnung mit vorgängigen Kräften der Desorganisation und Dekomposition. Das Meer mit seinen unvorhersehbaren Launen, aber auch seinen eskapistischen Versprechungen ist der emblematische Ort dieser Fluchtbewegung, die sich der sozialen Stratifikation durch Staat, Familie und Kapital beständig entzieht, genauso wie sich auch die Bäume in *On the Possibility of an Island* ihrem Rahmen und somit ihrer Disposition als unbestimmte Werbeträger entziehen zu wollen scheinen. Wiederum lässt sich aber diese Renitenz dagegen, organisiert zu werden, nicht auf das Meer begrenzen; Maak zeigt, dass auch jeder Versuch, die Erde zu einem Territorium zu formieren, stets auf geologische, biologische und politische Fluchtlinien stößt. Den Zusammenbruch der Distinktion zwischen der Welt der Organisation und der des Ozeans demonstriert er auch dadurch, dass er ihre Bewohner ständig im jeweils falschen Milieu ansiedelt, seien es die polygonalen Straßenbausteine, die nun als *Creatures of the Mud* den Watt bewohnen, oder andersherum das Seepferdchen, das sich im *Floating Space* des Wohnzimmers mit Gartenblick eingekerkert findet.

*Wir* sind die Kreaturen des Schlamms. Die Psychoanalyse nennt das Gefühl des Säuglings, mit allem eins zu sein, ein „ozeanisches Gefühl“. Schon in der frühkindlichen Sozialisation gerät es mit dem gesellschaftlichen Realitätsprinzip in Konflikt. Doch die Organisation des Menschen folgt demselben Muster wie die Organisation eines Gebiets: Jede Aspiration seiner Formierung zum beherrschbaren Subjekt rutscht auf den überschüssigen Energien und Begierden des Körpers aus wie der Schiffsjunge auf dem nassen Deck. Die Dekonstruktion der Opposition von *landscape* und *seascape* stellt das Feste, Tragende und Stützende nicht nur der Macht, sondern auch der eigenen Existenz in Frage. Sich selbst als einen Ozean (wieder) zu entdecken ist freilich riskant, denn es bedeutet auch, sich den eigenen Unwettern, Unterströmen und Untiefen auszusetzen. Der vielgereiste Hugo Grotius erlag 1645 den Spätfolgen eines Schiffsbruchs in der Ostsee. Über zwei Jahrhunderte später, kurz nach der brutalen Niederschlagung der Pariser Kommune, starb 1877 auch der hochverschuldete Courbet: in Folge übermäßigen Trinkens.

*Daniel Loick*

accompanied by the words (for flat screen). The flatness of the screen on which the video is shown can be taken as a hint that the conflict between the easily organised fixed surfaces and the intangibility of flowing water will also be exposed here. The ephemeral flow of the waves, which seems to still be present even when one filters out the blue of the water and focuses solely on the whitecaps, contrasts against the rigid regularity of the structure of the skyscraper facades set into the background. Here too, wave forms and flat surfaces do not necessarily constitute strict opposites: the ordering grid remains unclear, hard to identify or firmly locate, and is therefore affected by the sea's lack of structure, when it might be expected to embody its opposite.

This motif of grids crops up again in *A Place without a Place*, a montage in which Maak takes a uniformly tiled bathroom floor in a highly symbolic alliance with a ship's anchor, and contrasts it against the ocean's boundless lack of structure. In doing so, Maak pointedly illustrates a conflict that Gilles Deleuze and Félix Guattari have called the play between territorialisation and deterritorialisation. The process of turning an undefined space into a classifiable, calculable and controllable terrain is never going to be fully complete, and can never be completed; instead there is simply an ongoing battle between Order and the antecedent forces of Disorder and Decomposition. The sea, with its unpredictable moods and promises of escape, is the emblematic home of this battle. It continually eludes social stratification by state, family and capital, just like how the trees in *On the Possibility of an Island* seem to want to escape their frame, and thus escape their function as an indeterminate advertising medium. Again, this resistance to organising forces is not limited to the sea; Maak shows that any attempt to transform the Earth into a territory will constantly come up against geological, biological and political alignments. Maak also demonstrates the collapse of the distinction between the world of organisation and that of the ocean in the way that he constantly relocates the inhabitants of these worlds to false milieux, be it the polygonal paving blocks that now inhabit the tidal mudflats in *Creatures of the Mud*, or the seahorse that finds itself imprisoned in the living room with a garden view in *Floating Space*.

We are the creatures of the mud. In psychoanalysis, the sensation that an infant has of being at one with everything is called an “oceanic feeling”. Even by the time early childhood socialisation occurs, this feeling already comes into conflict with the social relativity principal. However, the organisation of people follows the same pattern as the organisation of a geographical area: every attempt to shape a person into a controllable subject slips on the excess energies and desires of the body like a cabin boy on a wet deck. The deconstruction of the opposition between landscape and seascape calls into question not only the stability and durability of the structural foundations of power, but also of individual existence. To discover (or rediscover) oneself as an ocean is naturally risky, as it also means exposing oneself to subconscious storms, undercurrents and shallows. In 1645, the well-travelled Hugo Grotius died as a result of a shipwreck on the Baltic Sea. Over two centuries later, shortly after the brutal suppression of the Paris Commune, Coubert, up to his eyeballs in debt, also died: of dropsy (in German, ‘Wassersucht’).

*Translation: Sam Burt*





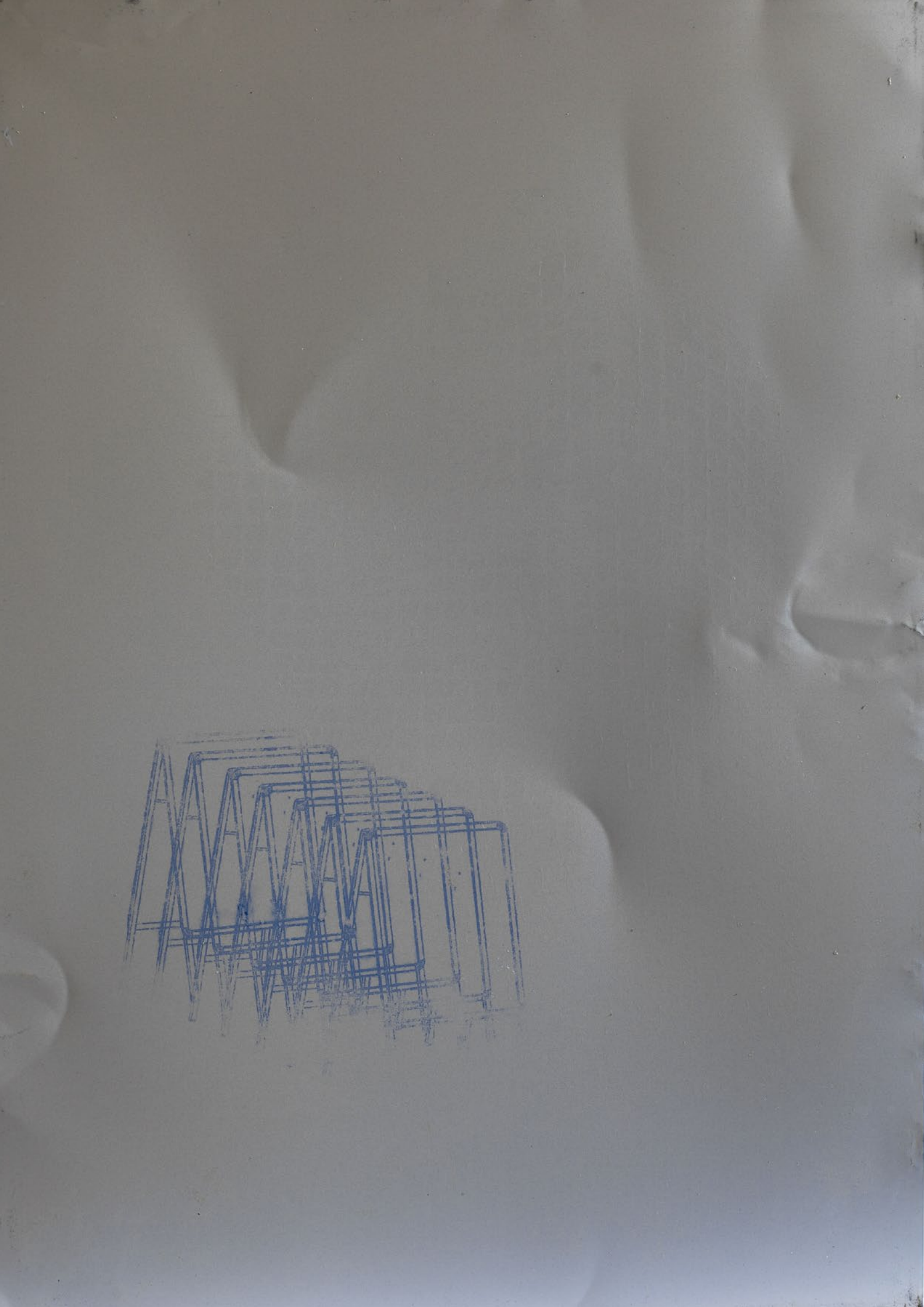


*Evolution-Dissolution-Display*, 2013, pigment print, chrome frame, 70 x 100 cm









*A Place Without a Place*, 2013 pigment print, chrome frame, 70 x 100 cm  
*untitled 4 (Displaced Displays)*, 2013, transfer-print on sheet metal, aluminium profiles, approx. 59 x 84 x 2 cm





*On the Possibility of an Island*, 2013, pigment print, chrome frame, 100 x 70 cm





*Beyond the Abyss*, 2013, pigment print, chrome frame, 100 x 70 cm





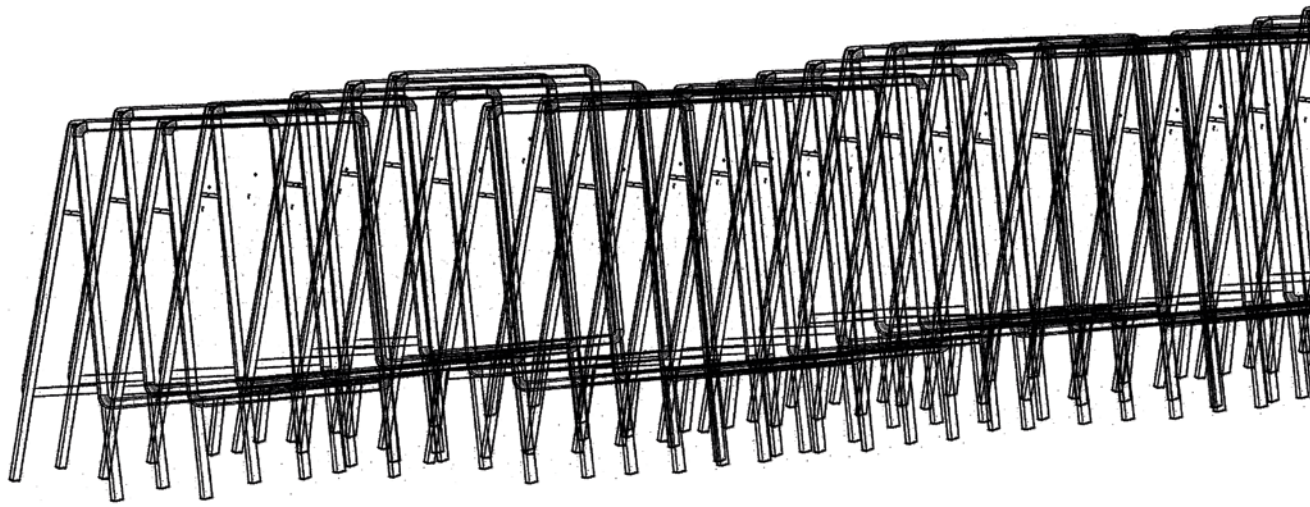
*Floating Space*, 2012, pigment print, wooden frame, 40 x 60 cm  
*untitled 2 (Displaced Displays)*, 2013, transfer-print on sheet metal, aluminium profiles, approx. 59 x 84 x 2 cm





*Creatures of the Mud*, 2013, pigment print, chrome frame, 70 x 100 cm





Published by Bernhard Knaus Fine Art  
on occasion of the exhibition *Seascapes*,  
Frankfurt am Main, 23.08. - 12.10.2013.

Edited by Flo Maak with a text by Daniel Loick.  
Special thanks to Daniel Loick and Rebecca Ann Tess.

ISBN 978-3-9808368-6-9